

EL DIA

AÑO V - Nº 188

Montevideo, Agosto 16 de 1946

La calle 18 de Julio

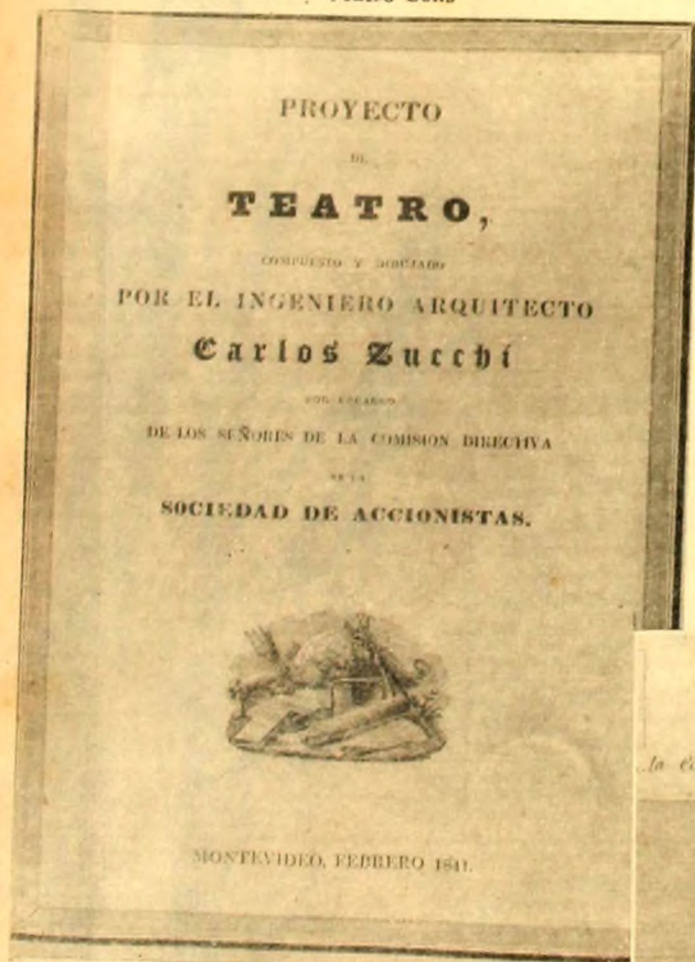


Arquitecto Francisco Javier Garmendia que construyó el Teatro Solís



Una vista del teatro publicada en El Americano de París en 1873

SURGEN DUDAS SOBRE QUIÉN PROYECTÓ EL TEATRO SOLÍS.



PROYECTO

DE

TEATRO,

COMPUESTO Y DIBUJADO

POR EL INGENIERO ARQUITECTO

Carlos Zucchi

POR ENCARGO

DE LOS SEÑORES DE LA COMISION DIRECTIVA

DE LA

SOCIEDAD DE ACCIONISTAS.

MONTEVIDEO, FEBRERO 1841.

La carátula del proyecto de teatro del arq. Carlos Zucchi por encargo de la Comisión

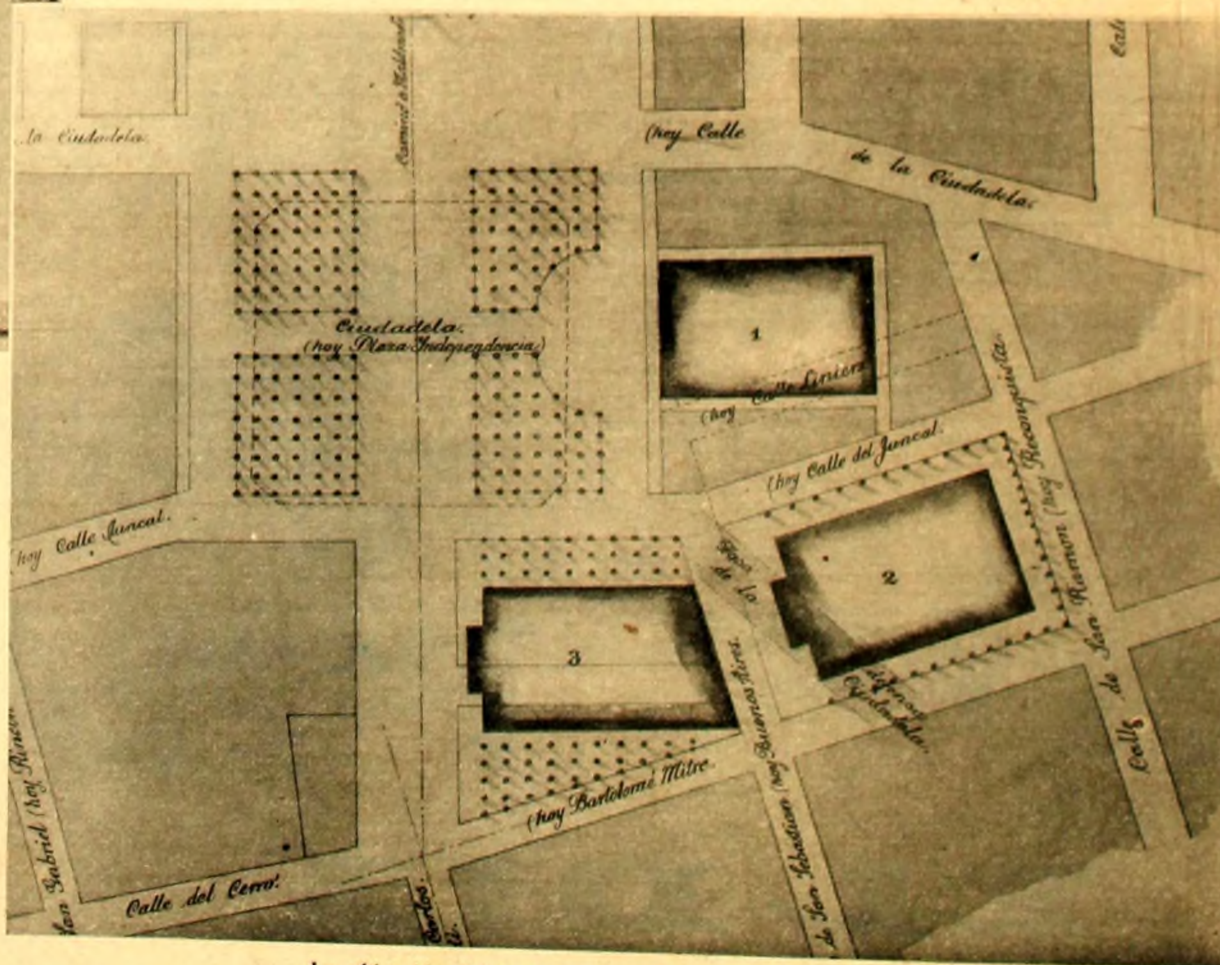
Nuestro primer coliseo casi un monumento histórico, al llegar a los 80 años de existencia (desde que surgió a la vida, en vísperas del Sitio memorable de la Guerra Grande), motiva hoy estas líneas, tratando de aclarar quien fué el autor de ese proyecto que, por muchos años, mantuvo la supremacía de América.

La idea madre corresponde al arq. e ing. Carlos Zucchi — que la incorporó a su proyecto de embellecimiento urbano el año 1837 — contrariando así la opinión que predominaba en Montevideo, de arreglar el viejo teatro de la comedia, ubicado en la hoy calle 1.o de Mayo.

El nuevo proyecto, que se consideró al principio una verdadera locura, fué combatido tenazmente, porque significaba levantar un templo de arte, en el descampado que existía frente a la policía, y al antiguo Parque de Ingenieros, verdadero suburbio de la ciudad, plagado de ratas de todos los tamaños, con lodazales intransitables durante las lluvias, y desniveles de tal profundidad que los vehículos no podían franquear.

El movimiento de opinión estaba hecho. Bregaba por el arreglo del primitivo teatro, llegando a formular un plano, bastante bien distribuído, con la tremenda picardía de aumentar sus partidarios, si bien fué cierto que, el propio Zucchi a pedido del Pte. de la Repúblca, debió demostrar que aquel plano no cabía dentro del terreno de que disponían, y aun invadiendo la mitad de la calzada era necesario hacer enormes refundiciones.

La vida del vecindario, que se deslizaba tranquila, se vió perturbada por estas incidencias, donde cada cual defendía su tesis con entusiasmo y así fueron pasando tres años hasta el día 16 de Julio de 1840, en que un grupo de ciudadanos llenos de patriotismo — porqué la época no estaba para especulaciones teatrales, — se constituyó en



La ubicación del teatro propuesta por el arq. Carlos Zucchi. 1.o Frente a la hoy Plaza Independencia. 2.o Situación actual, donde puede verse que el foso de la Ciudadela motivó la formación de la Plazoleta. 3.o Frente a la hoy calle Sarandí

Litografía de Wiegeland, dibujo de Soneira hecha para el día de la inauguración el 25 de Agosto de 1856



comisión para llevar adelante aquella idea.

En el acta inaugural quedó constancia, de que se construiría un gran teatro "en armonía con la prosperidad y riqueza de la República, y el grado de ilustración a que ha llegado", dando comienzo a la suscripción de acciones. El 8 de Setiembre se encomendó al arq. Zucchi la confección de los planos, que éste realizó poniendo de relieve su vastísima preparación, citando en apoyo de su técnica la experiencia de los arq. Lomet y Krafft.

La fachada actual del Teatro Solís, coincide con la proyectada por el arq. Zucchi, y agrega en su memoria explicativa: "El pórtico sobresale de la línea del frontis 5 ½ varas, su ancho es suficiente para dar paso a los coches que pueden subir por rampas en los dos costados, al frente tres escalones servirán de acceso, sobre ellos se elevan las columnas que forman el pórtico, en estilo se acerca al doricopestum, y una cornisa en arquitrave corona el intercolumnio". (Los costados no estaban proyectados).

Al hablar del atrio de entrada, nos lo describe, tal como el que hoy existe. "llevará columnas que soportan una cornisa arquitravada de estilo dórico sencillo".

El palco de Gobierno, está ubicado al fondo de la sala "decorado con 2 columnas corintias de cada lado, soportando el cornisamento" y ello está allí todavía a pesar de algunas reformas que se hicieron al teatro al modificar la entrada a la platea, que antes se hacía por el centro como lo había proyectado el miembro de la Comisión Topográfica.

Para la capacidad, que hizo ascender a 1584 personas, se apoya en las distribuciones de los teatros Carlos Félice, de Génova, y Real, de Turin aunque estos sean más grandes en 600, y 800 sitios, respectivamente.

La distribución del Salón de Fiestas, oficinas, secretaría y planta baja concuerdan en su proyecto con los que hoy tienen en el Teatro Solís. Hay otro detalle de importancia en el edificio actual, que puede apreciarse a simple vista, y que responde integramente a las palabras que dejó el arq. italiano: "Las dimensiones de la cornisa del cuerpo céntrico de la fachada, rematan también los laterales, suprimiendo los dentellones y otras molduras para diferenciarla de la cornisa del cuerpo principal".

La forma elíptica de la platea, la adopta a pesar de la inclinación que demuestran los arquitectos europeos en la forma semicircular, porque considera que esa forma de herradura está más en relación con el auditorio que debe contener.

La acústica le merece estudios especiales, que concreta utilizando el desnivel del terreno, para establecer una especie de tímpano acústico para la orquesta, formando al mismo tiempo un sitio aislador entre la platea y el suelo, resultando un vacío, que independiza los ruidos y contribuye a una mayor sonoridad.

Podríamos extendernos en muchas otras consideraciones, para demostrar lo coincidente de sus ideas con lo que nos muestra el referido teatro; sin embargo, del libro de actas de la Comisión, surge con toda claridad que los planos del arq. Zucchi, no fueron aceptados en virtud de que su costo global ascendía a $ 239.019 y el límite fijado por los accionistas era de $ 125.000.

En sesión posterior, obtuvo preferencia el plano del arq. Francisco Javier Garmendia, quien efectivamente firma los planos que sirvieron para la construcción.

Admitamos entonces, con buena voluntad, que pueda haber existido la coincidencia, de que ambos arquitectos hayan tenido ideas similares, aunque ese pórtico con columnas de la fachada, responde bastante a las que el mismo Zucchi hizo aprobar por el Gobierno para la Plaza Pública, y no sería improbable que buscase en ese edificio próximo, una cierta concordancia.

Pero hay más, cuando nos dice en su memoria: "En el triángulo que forma el tímpano, en el mismo centro, sobre el muro del fondo del pórtico, estará esculpido el emblema del Sol" y allí está todavía en el mismo sitio que lo proyectara el artista italiano hace 96 años!

Qué pasó entonces? Hoy sería difícil afirmarlo, pero conviene tener presente, que el 13 de Febrero de 1843 se inició el Sitio de Montevideo y los trabajos del edificio cuya dirección asumía personalmente el Arq. Garmendia, habían tenido en ese momento un principio de ejecución, quedando por el mismo motivo paralizados por completo. Transcurrió desde entonces un período de más de 10 años y el arq. Zucchi abandonó el país pocos meses después de la llegada al Cerrito del General Oribe. No sería entonces improbable que al reiniciar los trabajos, tantos años después, se hayan llevado a la práctica muchas de las iniciativas que figuraban en el proyecto del arq. Zucchi.

En cuanto a la ubicación del Teatro Solís — el arq. Zucchi tuvo una actuación decisiva — en Febrero de 1841 fué designado por la comisión de accionistas para opinar sobre ese asunto, sosteniendo su primitiva idea de 1837, de construirlo lo más cercano posible a la Plaza Pública, lo que había motivado una nota al Gobierno en que le decía: "V. E. no trepidará en reconocer que no hay otro paraje más oportuno que el indicado, porqué esa ubicación corresponde al punto céntrico que divide la nueva de la vieja ciudad de Montevideo".

(De la colección del señor Roberto Pietracaprina).



Reconstrucción del señor Menck, todavía sin delinear las calles Liniers y Juncal. En primer plano los muros de la Ciudadela y las construcciones existentes en medio de la calzada.



Acuarela del vocal de la Comisión Topográfica Mr. Aulbourg, agregando las partes laterales que estaban en proyecto

LA ROSA DE LOS CUATRO VIENTOS



Ilustró Sifredi

Cuento por André Birabeau

Primavera... Sol, viento fresco todavía, cielo azul, brotos próximos a la eclosión en las ramas, como senos jóvenes en pechos adolecentes; y semejando perros retozones soltados en una pelouse, los autos corriendo hacia el campo. Gerardo, Simona y su amigo Juan sintieron la necesidad irresistible de comer fuera y lejos de sus casas.

Medio día los detiene en un albergue. Simona que quiere una mesa bajo los árboles, que por el momento solo tienen una promesa de hojas y, de inmediato, se lanza a explorar el jardín: florece allí la primavera, pescados rojos giran en una fuente. El patrón se aproxima a los dos señores:

—Os pediría alguna paciencia, el almuerzo se hará esperar unos minutos...

Gerardo lo miró con repentina atención.

—No fué Vd. director del albergue "Los Cuatro Vientos", en Saint Eloy?

—Sí, señor. Se contó Vd. entre mis clientes?... Me parece reconocer su rostro... Sí, tuve el albergue "Los Cuatro Vientos" durante diez años... Eran tiempos buenos.

Gerardo no lo escucha, se ha lanzado por el camino de los recuerdos; sueña, fruncido el ceño, mientras vaga sonrisa sin alegría deforma su boca. Pero cuando el patrón deja de hablar solo y se aleja, Gerardo dice a Juan:

—Fuí, en efecto, su cliente. Un cliente bastante asiduo. Cierta vez estuve enamorado. No sonrías, viejo: no me conoces. Yo soy... en fin, yo era... Pero no: yo soy un impulsivo, un exaltado. Peor que eso: un sentimental. Un día hallé una chica... deliciosa!... No voy a describirla, eso no se consigue nunca... pero, era deliciosa!... Tenía un nombre inverosímil y encantador: llamábase Ilusión... Unos ojos tan hermosos cuando sonreía! Cuando la ví por primera vez, me sentía dispuesto a toda suerte de locuras. Y realmente, por ella, incurrí en todas las locuras: me malquisté con los míos, me enojé con los amigos, me arruiné... Se me entregó al término de una jornada feliz... Había aceptado un almuerzo en el campo; salimos sin rumbo; me sentía tan embriagado teniéndola tan cerca en el auto, su pierna contra la mía, que me hubiera sido imposible leer una carta; nos detuvimos, no importa en qué sitio, cuando me dijo: "Tengo apetito". Estábamos en Saint Eloy. Encontramos allí el albergue de "Los Cuatro Vientos".

"Esto tampoco voy a describírtelo: las manos que se juntan, en la mesa y las chiquillerías campestres... No, pero, eso sí, fué una jornada de felicidad. Se es feliz en amor cuando uno espera. Yo no me decía:

"Ella está aquí", me decía: "Qué felices vamos a ser!" Experimentaba la sensación de tener, al fin, al alcance de mi mano temblorosa de emoción, y para siempre, la mujer que necesitaba mi cuerpo mi corazón! Qué embriaguez! Qué exaltación!

"Se me entregó la noche de esa jornada. Mejor dicho, fuí yo quien me entregué! Tan completamente! Tan ciegamente!... Algunos meses después salía de sus brazos decepcionado, maltrecho, enfermo y despojado.

"No me dí por muerto. Trabajé. Rehice mi fortuna. Viví. No tuve aventuras, pero sí mujeres; nada más. Y un día, ante cierto rostro que despertó mi ardor, mi entusiasmo, mi confianza:

"—Ah! esa... Ah! esa...

"Era muy bonita, pero quería que me casase. Y por qué no? La amaba. Ella también. Yo me entregaba con tanto abandono, me miraba ella con tanta ternura! Entonces? Estaba pronto a hacerla mi esposa.

"Largas conversaciones que me encantaban. La visitaba. No venía a mi casa, pero aceptaba pasear conmigo por todos esos lugares de los alrededores de París donde hay un banco en el que es fuerza sentarse muy juntos y senderos lo bastante estrechos para que sea necesario apretarse uno contra el otro. Cierto día quisimos ir algo más lejos. Partimos de mañana. Fué solo la casualidad quien, a la hora del almuerzo, me condujo hacia Saint Eloy?

"—Oh! qué bonito! dijo viendo los manteles cuadriculados de "Los Cuatro Vientos". Sentóse bajo el emparrado como la otra. El mismo patrón nos sirvió idéntico menú: Omelette "al Pernod", truchas "au-bleu", pato "al orange"... Como la otra vez, el jardín florido descendía hacia el río, detenido en su borde por una fila de jóvenes y temblorosos álamos... La misma calma campestre turbada por un ruido de autos que parecían los mismos... Y, nuestras manos también se estrechaban amorosas sobre la mesa...

"—...Y bien... con ésta no me casé!...

Después de eso, mi viejo, todas las veces que me sentí dominado por una mujer, realmente dominado, demasiado dominado, la llevé al albergue de "Los Cuatro Vientos"! La senté en esa mesa, bajo los tilos. Y siempre bastó con eso. No para que renunciara a ellas, está claro, pero sí para calmarme. "Tómala, me decía. Diviértete, pero no te entusiasmes. Poco a poco no debe valer la pena. Terminarías muy mal. No olvides. Fué aquí mismo..." Mientras que ella comía su "Omelette" o cortaba su pato "al orange" yo miraba el mantel cuadriculado en que Ilusión había apoyado sus bellos brazos, la hamaca en que Ilusión había hecho volar su cuerpo ágil, el jardín, en pendiente, junto al río, donde Ilusión había mojado sus pies descalzos...

"—Toma aspira y arrójala".

"Y cuando sobre el mantel cuadriculado la mano de la que allí estaba cogía la mía, yo la dejaba hacer, aunque con una sonrisa escéptica. Y algunas veces, la mano no estrechaba la mía.

Gerardo callaba. En el jardín, oíase la risa de Simona que jugaba con el perro del albergue.

—Pero, y Simona? preguntó Juan

—También, dijo Gerardo. Cuando me enamoré de ella, el año pasado, la llevé a Saint Eloy. Como a las otras! Me gustaba, cierto, pero... si hubiera pasado por el albergue de "Los Cuatro Vientos"!... Había ocurrido lo que con las otras.

"Partimos. Saint Eloy: un kilómetro. El auto bajó la colina y se detuvo como si fuera su voluntad, ante el albergue.

"—Oh! exclamó Simona, completamente desconcertada. Encantador este albergue! Pero está cerrado! Qué lástima!

"Cerrado. Un cartel amarillento sobre la puerta: "**Remate judicial**"... "Los Cuatro Vientos" había quebrado!

"Bah! dijo Simona. Ya encontraremos otro en la región!

"Encontramos solo una fonda de campaña, eran ya las trece y teníamos hambre. En una trastienda oscura, a donde llegaban las voces rudas de los paisanos bebedores el humo de las pipas, se nos sirvió un buen pastel, un trozo de carne... Simona reía. Estaba allí, tan alegre, tan rubia... Sobre la mesa, sobre el brillo marrón de la mesa, su mano tomó mi mano... Pero no nos hallábamos en "Los Cuatro Vientos"...

"Me casé a los dos meses después.

—Y lo lamentas? dijo Juan.

Gerardo no respondió de inmediato.

—No, dijo al fin. Pero tengo remordimientos... y nostalgias... Pienso en las otras... en aquellas que habría podido amar, verdaderamente, y que habrían podido amarme, quizá, si cuando las llevé a "Los Cuatro Vientos" hubiese encontrado la puerta cerrada...

SOCIALES



Sta. Olga Molinari
foto Kahn





Sta. Maruja Gomez Vazquez.
foto Marchese.

Sta. Nelda Spera Vazquez.
foto Marchese



Sta. Elidée Leon Oliveri.

Boda de Josefina Baker con un escritor uruguayo.

En la alcaldía de Vésinet — que equivale a nuestro juzgado de paz, — se han casado, en París, Josephine Baker con el escritor André de Badet, exquisito poeta, intelectual de quilates artísticos, menos conocido, — sin embargo de su valor como escritor teatral — que la bailarina selvática, de arte mímico y pura expresión de la simplicidad cercana a natura, que es Josephine Baker. La boda entre estos dos artistas de tan opuesta sensibilidad, repite un motivo frecuente en la farándula, con antecedentes ilustres, tal el caso Gómez Carrillo-Raquel Meller, aun cuando no tenga los contornos singulares de esta boda, que hace más extraordinaria la diversidad de raza, y la "maniere" del arte de cada uno de ellos, poeta quintaesenciado de civilización el uno, y bailarina deliberadamente elemental la otra, en extraño maridaje, culminador de larga colaboración teatral.

André de Badet es uruguayo por nacimiento. No lo es por su arte. Su ascendencia materna, con blasones de aristocracia, su educación, el temperamento, la visión, y por último el idioma en que se ha expresado, ha sido siempre de Francia. El nombre literario es un compuesto. Se le reconocerá en seguida si se agrega que André de Badet, es André Giot de Badet, al que los montevideanos de otra generación conocieron como personaje de leyenda, o de historia aristofanesca. Un talento legítimo, reconocido y festejado por las plumas de mayor autoridad en la crítica de París, figurando en primer plano entre los poetas del teatro. Hace unos años se inició con "La Vie Athenienne", comedia satírica en tres actos, y en verso, que lo manifestó al público francés desde "L'Oeil", de París, y luego en el teatro de la Avenue. Otro de sus grandes éxitos lo obtuvo con la versión francesa de la zarzuela de Vives "Doña Francisquita", realizada en colaboración con René Blun, y que en una serie de "galas", y con reparte excepcional, a base de cantantes del "Scala", de la Opera, de la Opere Comique, de París, y con Tina Meller en el "marabú", fué dada a conocer en el teatro de Montecarlo, en el Casino de Vichy, y en el teatro de la Monnaie, de Bruselas. Poeta de vena fecunda, se ha convertido en el colaborador obligado de los músicos populares, y sus canciones figuran en los programas de Ninon Vallin, de Georges Thill, de Gitta Alpar, y desde luego, también en el cancionero de Josephine.

Artista escénico en toda la extensión, ha colaborado con Pierre Benoit y Natthanson en la realización cinematográfica de "Taras Bulba", de Gogol. Y en Montecarlo acaba de estrenarse un "ballet" sobre libreto de André de Badet, con música de Alfonso Brocqua, otro uruguayo, titulado "Telen et Nagouey", coreografía de Lifar. En la actualidad se anuncia, en colaboración con Paul Paray, una opereta de la que será protagonista la flamante esposa del celebrado escritor.

Tal es, — y ya se advierte con cuanta jerarquía artística, — el cónyuge de la ondulante bailarina, a la que un día viéramos en Montevideo danzar desnuda, cubierto el cuerpo efébico, que tiene el color barroso de las aguas del Missisipí, con un cinturón de bananas, y un collar de valvas, en zarandeos y exasperaciones de primaria sensualidad, estremecidas las piernas por el sincopado del charleston, nadando sus brazos largos por entre los aplausos del público, al que cautivó, lo fugitivo y gracioso de sus gestos sin estudio, la cándida voluptuosidad salvaje, la travesura de su primitivismo, presentado sobre una escenografía de ocres chillones, como una estampa de caja de tabacos. Ya no es Josephine Baker aquella artista del music-hall, regenteadora y animadora de un cabaret montmartrense. Su arte se ha afinado y pulido, y el cuerpo color banana se ha cubierto de sedas azules y terciopelos grises, creando danzas con misterios de ritos. París, — al que conquistó, levantando sobre su civilización madura, y el cansancio de la post guerra, sus piernas largas, — la ha conquistado a su vez, y de la primitiva bailarina que tenía gestos de tunante obscenidad en los leves temblores de su cuerpo, ha hecho una especie de reina de Saba, fastuosa de plumas y terciopelos. París le ha enseñado canto y declamación, y también a moverse sin el impulso lúbrico. Su cuerpo ondulante no tiene aquellas picantes actitudes, y los jambos y saxofones han callado los ritmos salvajes. Josephine Baker es ahora "vedette" de opereta, y ha actuado en la cinematografía, filmando "La Creolle", película de la que hemos dado hace poco, en estas mismas páginas, alguna nota gráfica. Del escenario del Casino de París, en el que alcanzó su renombre, ha pasado a la Opera. De la sabia administración de aquel Conde Pepino, (afilado perfil sonriente) fenicio que la acompañó en su jira americana, ha saltado a este descendiente de nobles, artista auténtico que, es seguro, superará todavía el arte de Josephine Baker.

Los estrepitosos norteamericanos, con sus bodas tumultuosas y divorcios urgentes, ansia de la "reclame" sensacionalista, han matado el encanto tunante de estas bodas de artistas, que encuentran siempre un público popular adicto que los sigue al salir de la alcaldía, y pone en las manos de la desposada un tributo de flores.

El alcalde Vésinet, localidad cercana a París, ha casado, más que a dos seres, a dos manifestaciones de arte.



Josephine Baker, y André de Badet, saliendo de la alcaldía de Vésinet, París, donde contrajeron matrimonio



André de Badet



Caricatura de Josephine Baker, por Paul Colin.



Artistas de Cine



DOLORES COSTELLO luce en "Tuya si la quieres", un film Paramount. Este modelo de Travis Banton tiene una chaqueta que recuerda los trajes de las bailarinas de Bali. Hecha de taffetá negra con grandes lentejuelas negras, la chaqueta cubre una falda muy apretada de crepé negra cuya simplicidad acentúa las elegantes líneas de la chaqueta

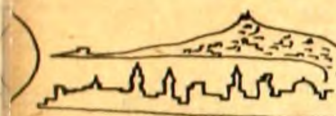


Para las novias... está indicadísimo el elegante traje vestido por ELEANORE WHITNEY, actriz de la Paramount. La túnica es de satín blanco y el corpiño de chiffón fruncido alrededor del cuello. Las mangas abullonadas cerca de los hombros dan la ilusión de mangas cortas mientras que el resto de la manga, de chiffón muy ceñido, semeja guantes largos. El velo está hecho de puntilla antigua y cae de una toca sencilla, colocada hacia atrás, como encuadrando el cabello

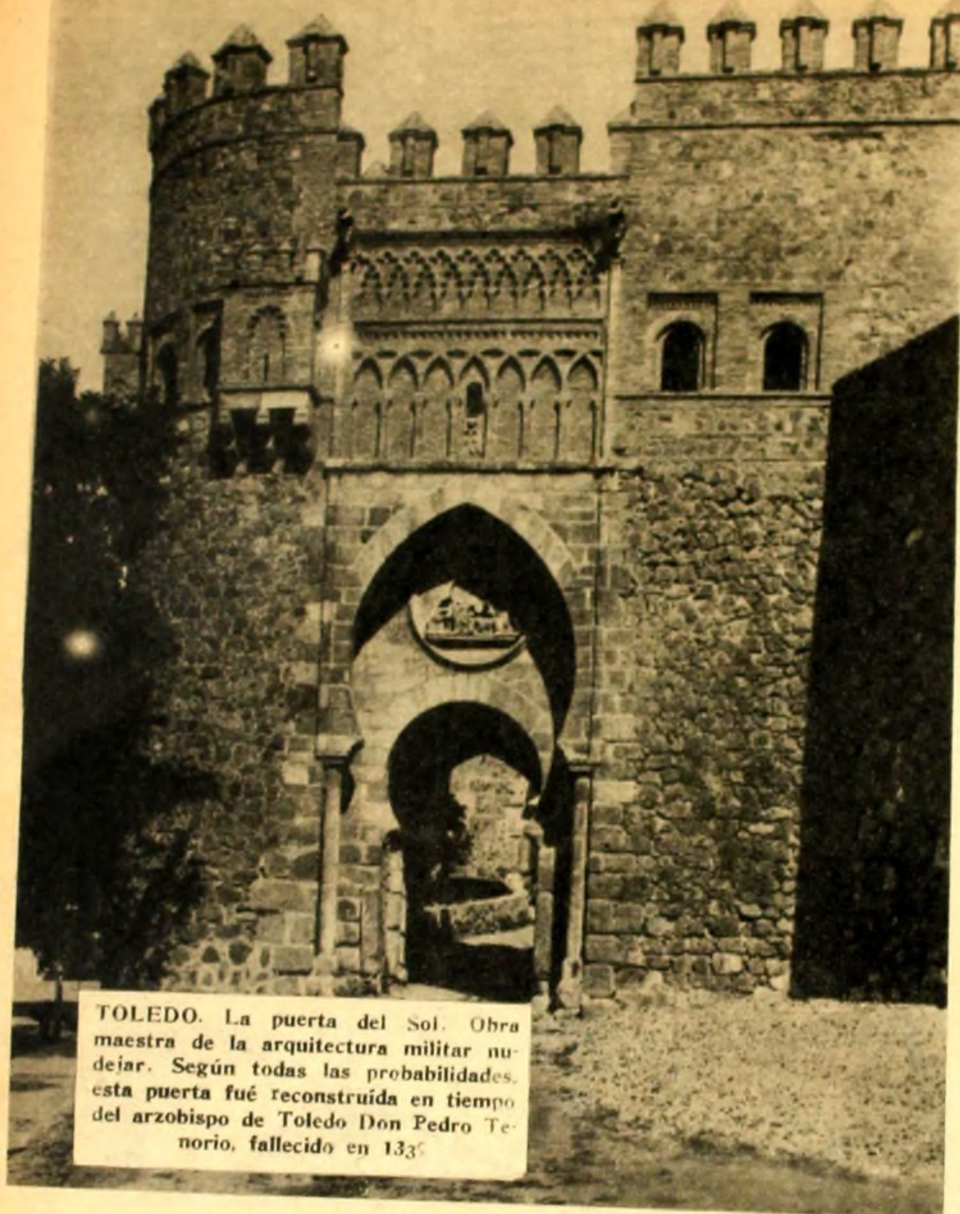


ELIZABETH RUSSELL, que antes de firmar su contrato con la Paramount era una de las modelos más conocidas de Nueva York, muestra un par de pijamas verdaderamente "chic"

PANORAMA de la CIUDA



Vista panorámica de Montevideo ,tomada desde la torre del Rowing Club. A la izquierda, en primer término, los galpones del Ferro-Carril del Estado, y el edificio de la Estación Central. A la derecha, parte de la zona portuaria, la bahía y el Cerro. La alta edificación de la calle 18 de Julio, cada vez más encrestada de rascacielos, da a la ciudad aspecto de grandeza. La parte de la zona portuaria corresponde al muelle de dragas y rada de los clubs de regatas, advirtiéndose al fondo las grúas y depósitos de mercancías



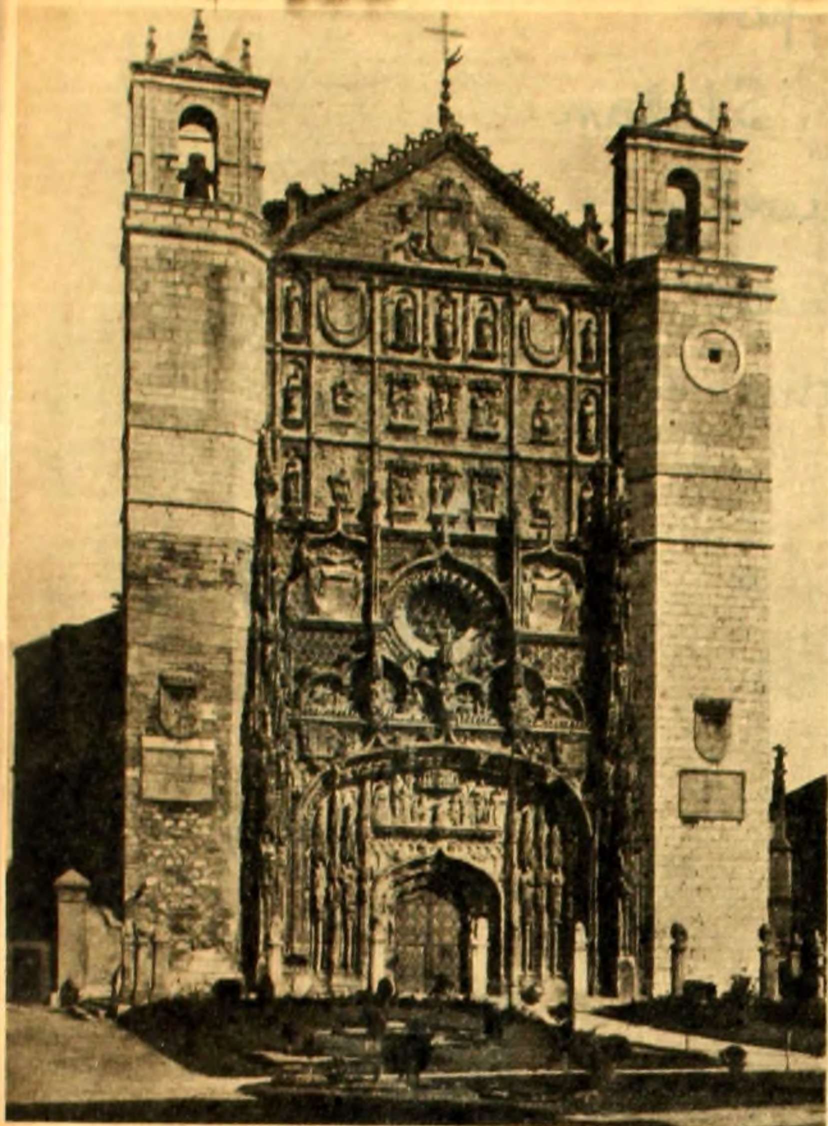
TOLEDO. La puerta del Sol. Obra maestra de la arquitectura militar mudejar. Según todas las probabilidades, esta puerta fué reconstruída en tiempo del arzobispo de Toledo Don Pedro Tenorio, fallecido en 133



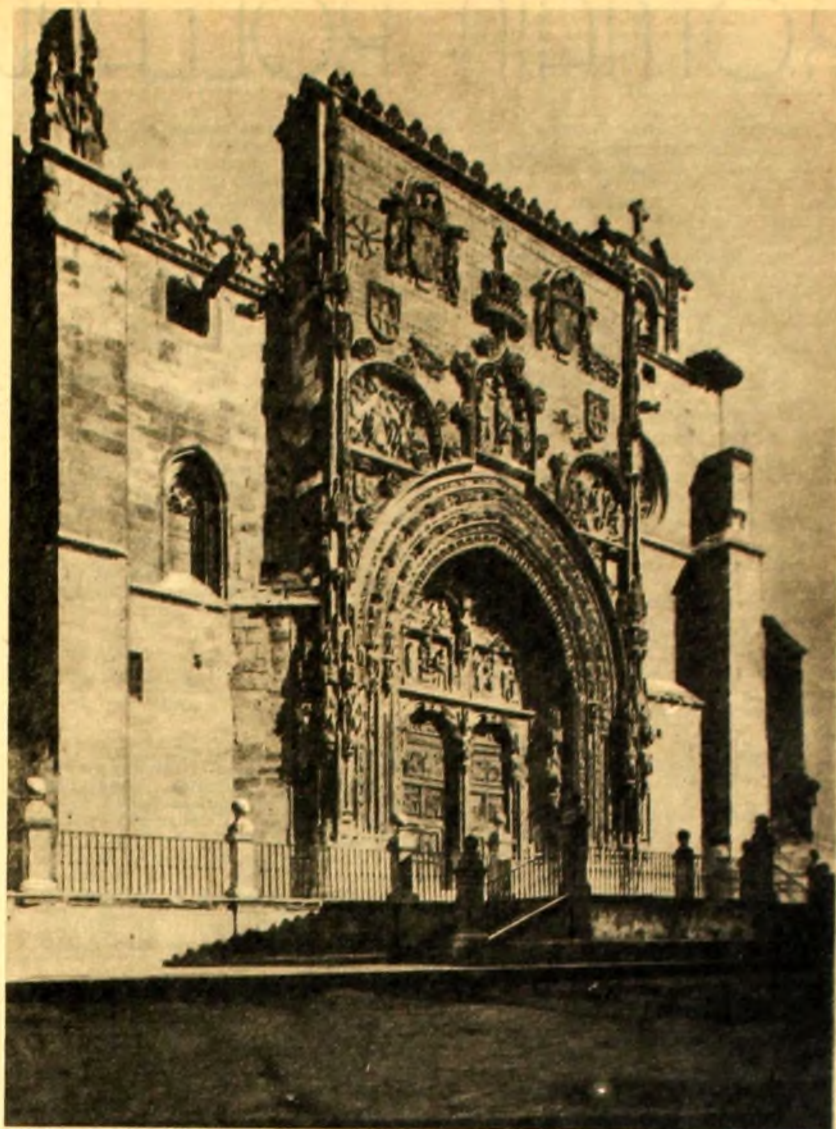
BURGOS. Interior de la capilla del Condestable, en la Catedral. Obra de Simón de Colonia (1482-1487) acabada por Francisco de Colonia en pormenores; ejecutada por orden de la hija del primer marqués de Santillana. La decoración no quedó terminada hasta 1532

ESPAÑA MONUMENTAL

SALAMANCA. Casa de las conchas. Fines del siglo XV; obra capital del estilo isabelino. Fué palacio del embajador Talavera



VALLADOLID. Fachada de la iglesia de San Pablo. Construída por orden de Torquemada. La fachada, recubierta de una riquísima decoración, fué labrada de 1442 a 1461



ARANDA DE DUERO. Fachada de la iglesia de Santa María. Hállase recubierta de relieves figurados que, como la arquitectura, denotan la influencia burgalesa de Simón de Colonia o su taller

↓GUADALAJARA. Palacio de los Duques del Infantado Patio. Segunda mitad del siglo XV, comenzado en 1461 el patio, lleva como fecha final la de 1483.

La ornamentación, mezcla de los estilos mudejar, gótico y renacimiento, es una de las obras más ricas y características del estilo isabelino

ROMAIN ROLLAND por Stefan Zweig. ilustró Cristar

Dos cuartitos, cascaritas de nuez en el corazón de París, debajo de un tejado. La escalera de madera se enrosca hasta el quinto piso. Debajo truena quedamente, como una tempestad lejana, el "boulevard" Montparnasse. A veces tiembla una copa sobre la mesa, cuando abajo pasa ruidosamente el pesado motorbus. Pero de las ventanas pasa la mirada sobre las bajas casas vecinas hasta el viejo jardín de un monasterio, y en la primavera llega un suave aroma de flores hasta la ventana abierta. No hay vecinos arriba hoy, ni otra servidumbre que la vieja "concierge" que protege al solitario contra los visitantes.

El cuarto atestado de libros. Suben a lo largo de las paredes, cubren el suelo invaden, cual flores multicolores, el alfeizar, las sillas y la mesa. Acá y allá, perdidos unos papeles, en la pared unos grabados, fotografías de amigos y un busto de Beethoven. Cerca de la ventana una sencilla mesa con plumas y papel, dos sillas y una pequeña estufa. Nada hay en la estrecha celda que tenga valor, nada que invitase al descanso o a la sociabilidad indolente. Una bohardilla de estudiante, una pequeña cárcel de trabajo.

Frente a los libros, el mismo, el indulgente monje de esta celda, siempre vestido de colores oscuros, a la manera de los sacerdotes, delgado, alto, fino, con la cara un poco pálida y apergaminada, como la de un hombre que pasa pocos momentos al aire libre. Arrugas finas debajo de las sienes, revelan al creador que trabaja mucho y duerme poco. Todo su ser es delicado, el perfil puro, cuya línea serena no reproduce fotografía alguna con claridad. las manos enjutas, el cabello ligeramente plateado sobre una frente alta y la barba que cae como una sombra clara sobre sus labios delgados. Y todo es apagado en él. la voz que sólo vacilante se hace sentir en la conversación, el caminar ligeramente encorvado que traza casi invisiblemente la línea inclinada del trabajador sedentario. No es posible imaginarse cosa más silenciosa que su presencia. Y se estaría tentado de considerar esa suavidad de su ser como debilidad o gran cansancio, si fuesen esos ojos claros, esa mirada penetrante que, a ratos, se ahonda suavemente en bondad y sentimiento. Su azul tiene algo de la profundidad del agua que debe su color únicamente a su pureza. Todo el rostro fino queda avivado por la mirada, lo mismo que el angosto y débil cuerpo queda animado por el fuego misterioso del trabajo.

Ese trabajo, la labor infinita de aquel hombre encarcelado en su cuerpo, encarcelado en el estrecho ámbito de todos esos años, ¡quién pudiera medirlo! Los libros que escribió, no constituyen sino su menor parte. La curiosidad candente de ese solitario abarca todo, la cultura de todos los idiomas, la historia, la filosofía, la literatura y la música de todas las naciones. Está en contacto con todos los esfuerzos, posee anotaciones, cartas y referencias respecto a todo, conversa consigo y con otros, en tanto que la pluma sigue su trazado. Con su letra fina y derecha que, sin embargo parece echar atrás, con fuerza, los caracteres, fija las ideas que se le presentan, tanto las propias como las ajenas. Melodías del tiempo ido y del presente que anota en pequeños cuadernos, extractos de revistas, proyectos, y todo su tesoro espiritual, anotado por su propia mano, constituyen un valor incalculable. Arde constantemente la llama de su trabajo. Raras veces se concede más de cinco horas de sueño, raramente un paseo al cercano Luxemburgo. Pocas veces sube un amigo las cinco vueltas de la escalera para una conversación taciturna, y aún sus viajes están dedicados, generalmente, a la exploración e investigación. Su descanso consiste en el cambio de un trabajo por otro, su soledad es una unión activa con el mundo, y sus horas libres son únicamente aquellas pequeñas fiestas en medio de la larga jornada, cuando al atardecer conversa con los grandes espíritus de la música, atrayendo a ese pequeño recinto, que es un mundo del espíritu creador, melodías de otros mundos.

1910. — Un automóvil corre a lo largo de los Campos Elíseos, atropellando su propia tardía señal de atención. Un grito, y el hombre que iba a cruzar la calle está bajo las ruedas. Se levanta el atropellado, que pierde abundante sangre, y, tiene los miembros rotos, y dificultosamente lógrase salvar su vida.

Nada indica tan claramente el misterio de la fama de Romain Rolland como el pensamiento de lo poco que, en ese entonces, hubiera significado su pródiga vida para el mundo literario. Una pequeña noticia en los diarios anunció que el catedrático de música de la Sorbona, profesor Rolland, había sido víctima de un accidente. Uno y otro hubiera recordado, quizás, que quince años atrás un hombre del mismo apellido había escrito dramas promisores y libros sobre temas musicales, y en todo París, la ciudad de los tres millones de habitantes, apenas una docena de personas hubiera tenido conocimiento del autor desaparecido. Tan misticamente desconocido era Romain Rolland dos años antes de alcanzar la fama europea, tan anónimo aún en el tiempo en que estaba creada ya la obra que lo convirtió en conductor de nuestra generación, los doce dramas, las biografías y los primeros ocho tomos de Juan Cristóbal.



Maravillosa como el secreto de su fama, es su eterna diversidad. Cada fama tiene su propia forma independiente del hombre a quien corresponde, aunque forme parte de su destino. Hay una fama sabia y otra tonta, una justa y otra injusta, una breve, fácil, que se consume como los fuegos artificiales y otra lenta, entumecida, que sigue tardíamente a la otra, y otra finalmente, infernal, maliciosa, que siempre llega tarde y se nutre de cadáveres.

Entre Rolland y la fama existe una relación misteriosa. Desde la niñez, le atraía la gran magia, y en el adolescente fué tan grande ya el encanto de la idea de aquella única verdadera fama que significa el poder moral y la idea de aquella única verdadera fama que significa el poder moral y la autoridad moral, que renunció ogullosamente a las pequeñas opotunidades que ofrecen los circulitos y la camaradería. Conocía el secreto y el peligro, la tentación humana del poder, y sabía que la solicitud no cautiva sino a su sombra fría, pero nunca a la luz viva. Por eso no dió un solo paso en su encuentro, nunca alargó la mano para alcanzarla aunque, más de una vez, estando su vida, cerca de ella, más aún, la rechazó premeditadamente cuando se le acercó con el panfleto furioso de su "Foire sur la Place" que le costó para siempre el favor de la prensa de París. Se refiere a su propia pasión cuando dice de "Juan Cristóbal" que: "el éxito no era su fin, su fin era la fe".

La fama amaba a este hombre que la amaba desde lejos sin instarla. Tardó mucho, porque no quiso interrumpir la obra, y deseaba que la oscuridad cubriese largamente el germen, a fin de que madurase con dolor y paciencia. La obra y la fama iban formándose en dos mundos distintos y esperaban su encuentro. Una pequeña comunidad se iba formando como un cristal desde la aparición de Beethoven y le acompañó luego en su vida con el Juan Cristóbal. Los amigos de "Les cahiers de la quinzaine" alistaron a nuevos amigos. Sin la ayuda de la prensa, y únicamente gracias a la influencia invisible de la simpatía solícita, aumentaron los tirajes y aparecían en el extranjero, las traducciones. En 1912, publicó el excelente escritor suizo Paul Seippel, por fin, la primera biografía extensa. Hacía tiempo ya que el amor rodeaba a Rolland mucho antes de que los periódicos estampasen su nombre, y el premio de la academia para la obra concluída resultó, como quien dice, una señal para reunir los ejércitos de sus fieles. De repente le inundó la ola de las palabras, cuando faltaba poco para que cumpliera cincuenta años. En 1912 era un desconocido todavía, y en 1914 tenía fama universal. Con un grito de sorpresa, reconoció una generación a su conductor.



Stefan Sweig.

Hay en la fama de Roman Rolland un sentido místico como en todos los hechos de su vida. Llegó tarde al olvidado, al que en los años amargos de la pena y de la miseria material había dejado abandonado. Pero llegó todavía a buena hora, antes de la guerra. Se entregó en sus manos como una espada. Le dió en el momento decisivo poder y voz a fin de que hablase para Europa, y lo alzó para que fuera visible en medio del tumulto. Llegó a buena hora, porque llegó en el momento en que el dolor y el saber habían madurado a Romain Rolland en el sentido supremo y le habían capacitado para tomar la responsabilidad europea en el instante en que el mundo necesitaba de los valientes que proclamaron contra él mismo su misión eterna: la fraternidad.

EL DIFICIL PROBLEMA del DRAMA MUSICAL

por J. A. M. de Romagnoli.



Giuseppe Verdi — 1815-1901 — que sobre la forma clásica de Gluck consolidó sobre bases esencialmente populares la ópera moderna

A mediados del siglo 16 nace un arte nuevo dentro de las posibilidades musicales de entonces: el contrapunto y como consecuenca inmediata, la polifonía vocal. La música hasta entonces omófona e indisolublemente unida a la palabra, se convierte mediante el contrapunto en un arte independiente y no utilizará aquella, en lo sucesivo, más que para expresar su propio carácter. No cabía esperar de este progreso una nueva forma de drama ya que siendo éste más que la objetivación del lirismo poético, fruto del contraste entre la lírica monódica y la coral, no soportaría la preponderancia del elemento coral excesivamente fónico.

Tiende así la música a generar un tipo de drama prevalentemente musical y la poesía entonces al no adaptarse más a los esquemas simples de las melodías omófonas se emancipa a su vez. Sobre las formas medioevales del teatro popular se constituye un teatro de poesía pura y se desarrolla el más insigne ejemplo del teatro poético moderno; el de Shakespeare. Simultáneamente aparece en Italia una nueva forma de representación escénica: la ópera; el drama musical.

Esta nueva forma de drama, (drama quiere decir "acción" "representación") fué absolutamente nueva y no derivada de ninguna anterior; fué fruto de la erudición y de la imitación clásicas pero se basó en un grave error estético e histórico: el de creer que la tragedia griega fuera una forma enteramente cantada. Al procurar imponer esta forma en el drama musical surgió de inmediato la incompatibilidad poético-musical de dificilísima solución y surgió también la necesida de hacer coincidor dos elementos antagónicos: la lírica, elemento estático, con la acción, elemento dinámico.

La solución encontrada fué rápida y hasta si se quiere simple: musicar los recitativos; pero esta fué una forma arbitraria de declamación una forma antinatural de hablar cantando, que rápidamente se abandonó. El melodrama de Melastasio resolvió en parte el problema. El esquema dramático de este poeta contempla tres situaciones: una situación tranquila en la que los personajes se informan recíprocamente del estado actual de las cosas y sus circunstancias; otra situación más vehemente en la que vacilan en un tumulto de afectos contrarios y se debaten en la duda sin saber que partido tomar y una tercera en que cansados de sus propias incertidumbres se resuelven finalmente y toman decididamente el partido que creen mejor. Este esquema es completamente lógico y, por otra parte ofrece al músico situaciones conmovedoras que se prestan para provocar una efusión musical.

Crearon entonces los compositores el recitado simple, primera situación, el recitativo obligado, segunda situación y el "aria", final obligado de cada escena, conclusión o epílogo de la pasión y cumplimiento perfecto de la melodía. Esta solución sin embargo no resolvía el problema; el drama musical así concebido era una serie de arias unidas por interminables recitativos y las partes líricas solo aparecían al final de cada escena. No coexistían pues la lírica con la acción. Por otra parte la poesía en una progresiva idealización tiende a la música, a una musicalidad propia, a una condición musical que no admite otra y, por lo tanto es cada vez menos musicable ya que no debe confundirse "musicalidad" con "musicabilidad" y oponer la musicalidad poética a la música o fusionarla es la segunda faz del problema del drama musical.

El genio de Gluck poderosamente secundado por el poeta Ranieri de Calzabigi (que fué el primero que modificó la estructura métrico del melodrama y fué autor del libreto de las óperas de aquel, Orfeo y Alcestes) dió una nueva forma al drama musical alternando en forma genial las partes líricas con breves partes de carácter dramático y obteniendo así la solución de parte del problema o sea, que los recitativos siendo breves y entremezclados con partes líricas adquieran un carácter lírico y por otra parte las arias, precedidas y seguidas por recitativos adquieran un carácter dinámico.

Rolland dice que "aún hoy Alcestes queda como modelo del teatro musical, tal como debía ser, y tal como nunca más fué, aun entre los más grandes compositores, aún en el más grande: Wagner.

A partir de la reforma de Gluck que soluciona la coexistencia de la lírica con la acción, se rompe definitivamente el equilibrio entre el elemento poético y el musical en el drama musical. Hasta llegar a Gluck prevalecía en él, el elemento verbal; Gluck logra armonizar ambos; después de Gluck comienza a prevalecer el elemento musical. El desarrollo de la monodía expresiva obliga a la música a invadir poco a poco el drama que se vuelve así musicalmente pesado y la ópera saturada de música sufre una crisis radical. Esta crisis culmina con el Guglielmo Tell de Rossini y se resuelve con la decadencia del género. El silencio musical de Rossini después de la magnífica creación de aquella ópera y cuando apenas tenía 37 años y todo hacía esperar en este gran artista, un segundo período más brillante aún que el primero, es elocuente y significativo. La ópera queda librada a sus propios medios.



Givacchino Rossini — 1792-1868 — cuya última ópera Guglielmo Tell señala el comienzo de la decadencia del género

La técnica musical es ya tan vasta y ha progresado tanto que sofoca la expresión vocal. La monodía en su desarrollo se vuelve instrumental y se fusiona con la prolifonía dando lugar a la sinfonía, forma esencialmente instrumental que tiende lógicamente a separarse de la ópera que es un género vocal por excelencia. Solamente Mozart pudo dar a la ópera italiana el desarrollo de la música instrumental y supo dar a la melodía orquestal la dulzura de las arias cantadas pero Mozart si fué sucesor de Pergolese fué también precursor de Beethoven.

A partir del 1800 el problema del drama musical queda poco menos que insoluble. Wagner cuyas primeras óperas siguen el ideal de Gluck, o sea, están formadas por trozos líricos y recitativos dramáticos, introduce en el drama musical el torrente de la sinfonía de Beethoven y realiza su máxima expresión en su segunda época estableciendo una profunda diferencia entre ambas formas. Así como en las óperas de Gluck la música "intensifica" la expresión poética agregando a la palabra, según su propia expresión "aquello que la pintura agrega a un dibujo correcto", en el drama musical de Wagner la música "integra" la expresión poética expresando paralelamente al drama escénico, el drama invisible que se desarrolla en el ánimo de los personajes; la música no piensa pero realiza así el pensamiento. Esto ocurre mediante los "leitmotiv", o motivos conductores que dan al pensamiento una dirección determinada y que constituyen la trama de la sinfonía wagneriana sobre la que se desarrolla la "spreche-melodie" de estilo recitativo que intensifica la expresión verbal.

No es el caso aquí de analizar la obra de Wagner que es la contribución al acervo musical humano más grande habida en todos los tiempos. Pero el problema de la desinteligencia entre la poesía y la música no fué resuelto en el drama musical de la segunda época de Wagner ya que si bien la música dando una dirección determinado al pensamiento, es más rápida e inmediata que la palabra que, convertida en canto deja a aquella amplia libertad de desarrollo, no lo es sin embargo, cuando debe vertir sinfónicamente determinados conceptos dramáticos, caso éste en el cual la palabra ha de ser estirada para dar tiempo al desarrollo musical. Es por ello que las óperas de Wagner dan cierta impresión de pesadez, de excesiva extensión: los textos poéticos que recitados serían equilibrados, una vez musicados sinfónicamente se vuelven excesivos y es por ello también que Wagner con maravillosa intuición ha cerrado el ciclo de la música sinfónica — dándole carácter dramático-descriptivo y dejando libre su tendencia al gesto y a la visión — creando el drama sinfónico, originalidad y grandeza de su obra, y en el que, digno sucesor de Beethoven ha podido lograr con la sola expresión de una música potentemente épica, visiones y evocaciones que ninguna palabra podría expresar. Recordemos algunas de las sinfonías dramáticas que integran su obra: La Bacanal de "Tauhauser", la cabalgata de "Walkiria", el Encantamiento del fuego, la muerte de Sigfrido, etc., y veremos que el genio de Wagner se ha anticipado a la forma natural y espontánea del drama musical moderno hoy convertido en mímico.

Sucesivas tentativas de reunir la poesía y la música no tuvieron mayor éxitos. Straus que comenzara su obra siguiendo las huellas de Wagner no tarda en hacer prevalecer en sus óperas homógeneamente, la sinfonía, convirtiendo así la palabra en un comentario de la música, cuando debía ser a la inversa. Debussy tampoco lo logra en Pelleas y Melissande drama en el cual la música, sigue el movimiento del discurso, para cumplir el ideal del Maestro que era unir en una sola las dós impresiones que habitualmente el auditorio estaba acostumbrado a recibir por separado; la de la música y la de los personajes. En esta ópera se anula el ritmo musical para respetar el de la palabra y para no ahogar la poesía la música se reduce a un simple impresionismo sonoro. Pero ocurre que con una poesía de un lirismo tan interior como esta de Maeterlinck, en los recitativos la música desmerece la belleza verbal y en las partes líricas el apasionamiento musical absorbe la delicadeza poética y el problema subsiste.



Ricardo Wagner — 1813-1883 — creador del drama sinfónico y precursor de todas las formas del drama musical moderno

Este tipo de drama musical de Debussy no tuvo imitadores, ni su mismo autor insistió en él. Solamente Ildebando Pizzetti con su ópera Fedra, libreto de D'Annunzio hizo una tentativa análoga, que suprimía todo momento lírico, pero no se concibe un drama en el cual la acción no tenga algún paréntesis de lirismo. Si en el mismo drama realista, si en el teatro de Ibsen o de Shaw hay escenas de divagación poético-subgetivas como es posible evitar esa necesidad en el drama poético y en el drama musical?

Entre tanto la ópera, desde que la música instrumental adquirió una forma tan potentemente expresiva que hacía superflua el elemento vocal, persistió en su forma primitiva, inicial, en la forma de Gluck y el genio de algunos compositores mantuvo su predominio en los teatros de Europa. Bellini y Donizetti con una pureza de líneas que evoca el arte griego son sus animadores. Verdi, que, manteniendo intactos los dos elementos que componen la ópera, las arias y los recitativos, logra un tipo de ópera, basada en elementos populares pero absolutamente original y potentemente dramática, es el músico más representativo en la crisis del melodrama. El Mefistófeles de Boito con la brevedad de sus cuadros escénicos y la clásica pureza de su música que reviste los más hermosos versos habidos en el teatro lírico, obtiene una hermosa fusión poético-musical, pero este es uno de los últimos frutos de un árbol casi exausto y, el silencio musical de Boito después de esta hermosa creación, es tan significativo como lo fué el de Rossini después de Guglielmo Tell.

Queda pues, bajo el estandarte amplio del drama sinfónico creado por Wagner la tendencia musical que busca integrarse en el gesto y en la visión y cuya expresión más moderna es el drama mímico musical. Y queda también la tendencia de la joven escuela italiana que quiere conservar en la ópera su carácter vocal, forma ésta que, siendo la más normal, se mantiene en popularidad y en la que la música y la poesía, para reconciliarse deben reducirse a sus formas más elementales, sin que ello obste a la inspiración más pura y a la técnica más refinada.

Boris Goudounoff de Mussorgsky Carmen, de Bizet, son dos ejemplos positivos de óperas absolutamente modernas y que sin embargo son íntimamente accesibles al alma popular.

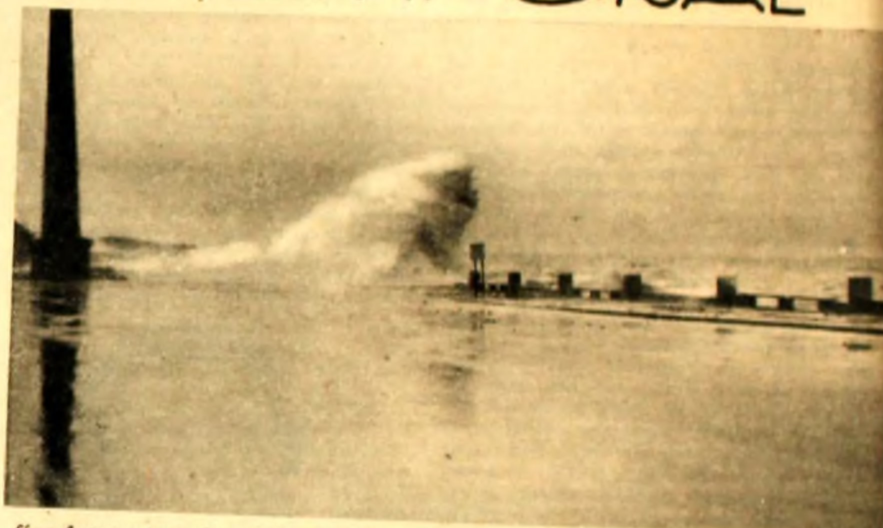
Esperemos pues que de tan nobles tentativas surja en definitiva la forma completa del drama musical y, mientras el aristocrático drama mímico musical, sobre un lirismo integral materializa los estados de ánimo y las sensaciones provocadas por la música, consideremos que la ópera, tal como la concibió Gluck, tal como la popularizó Verdi, no podrá dejar de existir ya que según expresión del crítico italiano Luciani, el pueblo no puede concebir otro teatro que no sea el musical ni otra poesía que no sea la cantada.





NOTAS del TEMPORAL





Notas gráficas de la Rambla Sur, durante el recio temporal que azotó en los primeros días de la semana. Las olas saltaban por sobre el malecón, a gran altura, llevando consigo pedruscos de más que regular tamaño. Las fotografías fueron tomadas al final de la calle Paraguay, y por razones obvias no han podido tener nitidez, advirtiéndose en ellas, sin embargo, la magnitud de e espectáculo, impresionante y hermoso.

Tarzan



LOS ADEPTOS DEL LEON

CUANDO TARZÁN EXPRESÓ SU IDEA DE SAC[illegible] SIGREDA DE LAS GARRAS DE LOS CANIBALES, RUVALD LE OFRECIO UNA COMPAÑIA DE SOLDADOS.



EL HOMBRE MONO RECHAZÓ EL OFRECIMIENTO: "LA SELVA DEVORA A AQUELLOS QUE NO CONOCEN SUS MISTERIOS; ME VOY SOLO".



SE APRESURÓ Y CRUZANDO LA FRONTERA DEL THALGAARD SE INTERNÓ EN EL TERRITORIO DE LOS SALVAJES IMPLACABLES.



A POCO, USHA, EL VIENTO LLEVÓ A SU OLFATO EL OLOR DE GENTE NEGRA; JUZGÓ EL QUE SE TRATARA DE SUS ENEMIGOS CANÍBALES.



NO OBSTANTE LO PELIGROSO DE SU MISIÓN, RESPIRÓ CON ALEGRIA EL AIRE VIVIFICANTE DE LA SELVA SU HOGAR NATURAL.



EN LO PROFUNDO DE LA SELVA PERCIBIÓ A LOS MONSTRUOSOS SERES QUE CONDUCIAN UN LEÓN CAUTIVO, AL QUE TRATABAN CON PROFUNDA REVERENCIA.



TARZÁN LOS SIGUIÓ, ATRAPANDO DE CUANDO EN CUANDO ALGUNA QUE OTRA PALABRA DE UN DIALECTO QUE LE ERA CONOCIDO.





EL JEFE ORNAMENTADO EXÓTICAMENTE SALIÓ DE LA ALDEA A RECIBIR CON TODOS LOS HONORES A LA RUGIENTE FIERA.



"MENGO DA SU BIENVENIDA A SIMBA; ESTA NOCHE SIMBA PARTICIPARÁ DE NUESTRA FIESTA".

EL JEFE SALUDÓ INCLINÁNDOSE ANTE EL LEÓN; A CONTINUACIÓN ORDENÓ QUE SE TRAJESE A LOS PRISIONEROS.



UNA GUARDIA CONDUJO ENTONCES A CUATRO PRISIONEROS BLANCOS; ENTRE ELLOS ESTABA SIGREDA.



MENGO SE DIRIGIÓ A LOS CAUTIVOS Y SEÑALANDO AL LEÓN, LES DIJO: "POR LA LEY DEL PUEBLO DEL LEÓN, SIMBA VA A SER VUESTRO VERDUGO".



Casa Soler

POR BALANCE

En todas las secciones,
Saldos y Ofertas
Excepcionales

UNA OPORTUNIDAD

Marrocain de seda
Estampados soberbios
Precio Record...

$ 0.65
EL METRO

EN NUESTRAS TRES CASAS





